

“Fazendo Arte”: Aspectos da Cultura Brasileira Presentes na Cultura Organizacional do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre

Autoria: Igor Baptista de Oliveira Medeiros, Neusa Rolita Cavedon, Marina Dantas de Figueiredo

Resumo

Esse estudo busca pincelar algumas idéias de como se dimensiona os aspectos simbólicos da cultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre nos dias de hoje. Para isso adotamos uma postura no exercício da etnografia, método utilizado na Antropologia para pesquisar o fenômeno da cultura em uma organização. A partir da imersão neste universo particular, percebemos uma cultura que se fundiu em ideais críticos e libertários com um fazer artístico menos pretensioso e mais doméstico. A dualidade típica da cultura brasileira é o que se manifesta fortemente no Atelier Livre por diversas facetas, seja com o ‘jeitinho’ brasileiro, com a resistência a chefias e à imposição de regras, ou ainda com a ‘privatização do espaço público’. Assim, muitas representações sobre a organização são construídas a partir da percepção da existência de um eixo de ambigüidades. No Atelier, essa construção se dá pelo dilema entre o *artístico* e o *burocrático*; que por sua vez apresentam, cada um, uma subcategoria. O fazer artístico perpassa pela dualidade do comercial/social e o burocrático pela temática do público/privado.

1 “Ô abre alas Que o Atelier vai passar”: notas introdutórias da obra

Os luminosos anos 60 do século passado foram intensos também em Porto Alegre. No início daquela década, entre tantas outras manifestações e experiências culturais, nasceu o Atelier Livre. O Atelier, contudo, não surgiu de modo oficial, não foi imposto. Tinha na sua origem a saudável espontaneidade que impulsiona a verdadeira ação criadora.

O objetivo desse estudo é interpretar como se dá o imaginário cultural dessa instituição que promove o fazer artístico por mais de 46 anos. O ponto essencial é demonstrar a gigantesca influência exercida pela dimensão simbólica, não racional e valorativa da cultura (ROCHA, 1995). Neste sentido, é importante deixar claro desde o início, que o estudo não pretende explicar a totalidade da cultura do Atelier Livre, não é detentor de nenhuma verdade absoluta da organização e nem propõe esgotar o tema em toda a extensão de sua complexidade.

Com essas questões já esclarecidas, partimos para o descortinar desse estudo, que envolve a história de uma arte libertária e perpassa a institucionalização de seus ideais. Assim, o próximo ato consta da revisão teórica acerca dos temas ligados à antropologia, artes e educação; para que possamos embasar alguns dos resultados da permanência em campo.

Logo após, no terceiro ato, tentaremos desmistificar um pouco como o antropólogo utiliza-se de suas técnicas para captar as informações pertinentes e interpretar aquilo que muitas vezes está enraizado em nossas mentes de modo naturalizado.

O quarto ato nos traz os resultados percebidos acerca da cultura do Atelier Livre e toda a sua constituição, a descrição das pessoas que o compõem, bem como as relações simbólicas interligadas. Por fim, iremos trazer o *gran finale* da obra, o último ato, o nosso ‘último canto dos cisnes’ a fim de evidenciar aos leitores e pesquisadores um foco de atenção para o Atelier Livre, em termos de o seu fazer artístico ou da continuidade no estudo de toda sua magnitude histórica e simbólica, que formam a cultura dessa arte libertária.

2 Estado das Artes¹: a apreciação teórica

A arte (do latim *ars*, significando técnica ou habilidade) normalmente é entendida como a atividade ligada a manifestações de ordem estética por parte do ser humano. A definição de arte, no entanto, é fruto de um processo sócio-cultural e depende do momento histórico em questão, variando bastante ao longo do tempo. Originalmente, a arte poderia ser entendida como o produto ou processo em que o conhecimento é usado para realizar

determinadas habilidades. Esse é o sentido usado em termos como "artes marciais" (GOMBRICH, 2000).

Ernst Gombrich, famoso historiador de arte, afirmou que “nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas”. Arte é um fenômeno cultural. Regras absolutas sobre arte não sobrevivem ao tempo, mas em cada época, diferentes grupos ou cada indivíduo escolhem como devem compreender esse fenômeno.

Arte pode ser sinônimo de beleza, ou de uma beleza transcendente. Dessa forma, o termo passa a ter um caráter subjetivo, qualquer coisa pode ser chamada de arte, desde que alguém a considere assim, não precisando ser limitada à produção feita por um artista (GOMBRICH, 2000). Acabamos percebendo com isso, a tendência em considerar o termo arte apenas relacionado, diretamente, à produção das artes plásticas, esquecendo sua magnitude e amplitude de alcance que perpassa a música, a dança, o cinema e mais atualmente as artes visuais, *design* e *graffiti*.

A partir do momento em que falamos de arte num contexto educacional, no caso o Atelier Livre, ressalvamos a importância em darmos algumas pinceladas acerca dos aspectos culturais ligados à educação artística e seu entendimento pedagógico.

2.1 Arte e educação

A partir de perspectivas psicológicas ou psicopedagógicas, a aprendizagem no campo das artes exige um pensamento de ordem superior. Na compreensão e produção artística desenvolvem-se estratégias intelectuais como, por exemplo, a análise, a inferência, a definição e resolução de problemas, entre outras. Além disso, quando um estudante realiza uma atividade de compreensão artística, ele potencializa uma habilidade manual ou desenvolve um dos sentidos (o ouvido, a vista,...), mas sobretudo, ele desenvolve a mente, quer dizer, as suas capacidades de discernir, interpretar, compreender, representar, imaginar (VYGOTSKY, 1998).

Dentre as variadas finalidades que consideramos importantes na educação, duas são muito especiais: que os estudantes sejam bem informados, ou seja, que compreendam idéias importantes, úteis, belas e fundamentais e queremos também que eles tenham o apetite e a habilidade de pensar analiticamente e criticamente, que sejam capazes de especular e imaginar, de ver conexões entre idéias e de usar os seus conhecimentos para enriquecer as suas vidas e contribuir para a cultura na qual estão inseridos (EISNER, 1997).

Já existem várias iniciativas e experiências que demonstram a importância da arte-educação ou educação artística no ensino, mostrando em particular como o desenvolvimento estético pode promover domínios de aprendizagem sócio-emocional, sócio-cultural e cognitivo. As artes são uma via de conhecimento caracterizado pela utilização constante de estratégias de compreensão e a educação pelas artes apresenta amplas referências sobre questões como a universalidade ou a variedade da experiência humana, similares às que se podem levantar pelos físicos sobre a ordem e o caos ou os modelos de representação do universo (HERNÁNDEZ, 1996).

Acreditamos que o argumento cultural definido por Hernández (2000) é o mais adequado para justificar e desenvolver programas de “Educação Visual” em todos os níveis de ensino, não só porque apresenta uma visão atual da arte e da sociedade, mas também porque propõe a educação artística para a compreensão. O esquema da Figura 1 sistematiza sumariamente esta abordagem. Conceito útil numa atualidade onde o que se considera arte se caracteriza pela dissolução dos seus limites, o que leva a que as manifestações e objetos artísticos se mostrem mais para serem compreendidos (os seus significados) do que para serem vistos (como estímulos visuais). Esta preocupação com o significado da arte coincide com um interesse similar em outros campos como a antropologia ou a psicologia e com um

conceito de cultura como fator explicativo de representações e comportamentos dos seres humanos (HERNANDEZ, 1996).

Figura 1 – Linhas Orientadoras da Educação Visual

	Saber Ver	Ver/fazer	Saber Fazer	Saber interpretar
	1. Percepção Visual	2. Linguagem Visual e plástica	3. Expressão gráfico-plástica	4. Leitura, análise e interpretação de imagens
Procedimentos	Observação da informação visual	Uso da linguagem visual e plástica	Técnicas da expressão gráfico-plástica Tecnologia, transformação, experimentação	Observação e análise de formas e imagens e textos visuais
Sistemas de concepções	Percepção Visual	Linguagem Visual e Plástica	Expressão gráfico-plástica (criação, expressividade, imagem)	Análise crítica
Valores, normas e atitudes	Sensibilização para os fenômenos estéticos	Desenvolvimento da capacidade crítica	Interesse pela realização das atividades gráfico-plásticas (interesse, constância, auto-exigência...)	Desconstrução de textos e imagens

Fonte: adaptado de Hernández (2000).

Tomemos como finalidade principal da arte-educação: favorecer a compreensão da cultura visual através de estratégias de interpretação a partir de objetos (físicos ou midiáticos) que constituem a cultura visual. Este tipo de enfoque engloba muitos processos cognitivos e metacognitivos e vai para além da simples resolução de problemas de produção artística. A cultura visual é um universo de significados, a educação para a compreensão da cultura visual pretende estudar a dinâmica social da linguagem que clarifica e estabiliza a multiplicidade de significados através dos quais o mundo se apreende e representa (HERNANDEZ, 2000).

Tais práticas centram-se no desenvolvimento de trabalhos de projeto sobre um tema relacionado com o cotidiano das pessoas, proporcionam espaços de pesquisa, diálogo e produção artística. Para que isso seja possível, a educação visual necessita rever a sua concepção de cultura, tendo em conta fatores sociais. Uma concepção de cultura que inclua a proliferação de imagens pelas mídias de massa e os seus significados múltiplos para um público diversificado e multicultural (CUNHA, 2005). A cultura visual engloba representações de diferentes artes visuais, formas estéticas de diferentes culturas e épocas: desde as pinturas rupestres à Internet, da cultura legitimada pelas elites à considerada como cultura popular (HERNANDEZ, 2000).

A educação artística para a compreensão é diferente das tendências centradas no ensino da habilidade reprodutora ou interpretativa (o desenho, a arte infantil), no desenvolvimento de uma atitude libertadora (expressão plástica), no reconhecimento de códigos analíticos da imagem. A educação artística para a compreensão é, sobretudo, a interpretação e valorização das produções artísticas e das manifestações simbólicas de caráter visual das diferentes épocas e culturas. Este tipo de educação requer conhecimentos interdisciplinares que permitam a abordagem das diferentes culturas de outras épocas e lugares (conhecimento histórico e antropológico) para favorecer a aprendizagem de estratégias de interpretação (conhecimento estético e crítico) e a realização de produções com diferentes mídias e recursos (conhecimento prático) (FREEDMAN, 1992).

O conhecimento aparece, assim, para cada indivíduo, como um processo dialético que tem lugar em contextos sociais, culturais e históricos específicos. “Conhecer pode também ser

o processo de examinar a realidade questionando e construindo visões e versões não só perante a realidade, mas também perante outros problemas e realidades” (HERNANDEZ, 2000, p. 61).

2.2 Arte e antropologia

Os historiadores de arte buscam determinar os períodos que empregam certo estilo estético, denominando-os por 'movimentos artísticos'. A arte registra as idéias e os ideais das culturas e etnias, sendo assim, configura-se como importante para a compreensão da história do Homem e do mundo.

Formas artísticas podem extrapolar o mundo real, exagerar coisas aceitas ou simplesmente criar novas formas de se perceber a realidade. Lévi-Strauss é um grande expoente na antropologia que traz considerações sobre as relações entre essas duas áreas do conhecimento.

Ao colocar a natureza simbólica como seu objeto, a antropologia social não pretende em por isso afastar-se da realidade. Como poderia fazê-lo, uma vez que a arte, onde tudo é signo, utiliza veículos materiais? Não se podem estudar os deuses e ignorar suas imagens; os ritos, sem analisar os objetos e as substâncias que o oficiante fabrica ou manipula; regras sociais, independentemente de coisas que lhes correspondem. A antropologia social não se isola em uma parte do domínio de etnologia; não separa cultura material e cultura espiritual. Na perspectiva que lhe é própria – e que nos será necessário situar – ela lhes atribui o mesmo interesse. Os homens se comunicam por meio de símbolos e signos; para a antropologia, que é uma conversa do homem com o homem, tudo é símbolo e signo que se colocam como intermediários entre dois sujeitos (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 19).

O que Lévi-Strauss privilegia na arte é a possibilidade que ela oferece à passagem da natureza (do objeto) à cultura (à representação plástica do objeto). O objeto artístico é um signo quando consegue exprimir características fundamentais tanto ao signo quanto ao objeto, que nele ficam dissimuladas. Essas propriedades do objeto, evidenciadas pela obra do artista, são para Lévi-Strauss, também comuns à estrutura e ao modo de funcionamento do espírito humano. Assim, a arte é arte quando ela traduz a estrutura comum ao espírito e à coisa (LÉVI-STRAUSS, 1993).

Em algumas sociedades, as pessoas consideram que a arte pertence à pessoa que a criou. Geralmente consideram que o artista usou o seu talento intrínseco na sua criação. Essa visão (geralmente da maior parte da cultura ocidental) reza que um trabalho artístico é propriedade do artista. Uma maneira de se pensar sobre talento é como se fosse um dom individual do artista. Já outras sociedades consideram que o trabalho artístico pertence à comunidade. Nesse caso, tem-se a convicção de que a comunidade deu ao artista o capital social para o seu trabalho. A lógica que norteia tal postulado é a de que a sociedade é um coletivo que produz a arte através do artista, apesar de não possuir a propriedade da arte, possui importância para sua concepção (GOMBRICH, 2000).

Poder-se-ia dizer que a sociedade brasileira vive essas duas visões no âmbito artístico. Isso devido ao imaginário cultural brasileiro que se caracteriza pelo aspecto relacional, de forte dualidade. Explicitada principalmente por Roberto DaMatta no seu clássico, *a Casa e a Rua*, a cultura brasileira se exprime através de ambigüidades. E como endossa Everardo Rocha, “trata-se de pensar a nossa cultura levando em consideração seus aspectos ambíguos, seus valores paradoxais, seus dilemas éticos e sua ambivalência simbólica” (ROCHA, 1995, p. 20).

É como se tivéssemos duas bases através das quais pensássemos o nosso sistema. No caso das leis gerais e da repressão, seguimos sempre o código burocrático ou a vertente impessoal e universalizante, igualitária do sistema. Mas, no caso das

situações concretas, daquelas que a ‘vida’ nos apresenta, seguimos sempre o código das relações e da moralidade pessoal, tomando a vertente do “jeitinho”, da “malandragem” e da solidariedade como eixo de ação. Na primeira escolha, nossa unidade é o *indivíduo*, na segunda, a *pessoa*. A pessoa merece solidariedade e um tratamento diferencial. O indivíduo, ao contrário, é o sujeito da lei, foco abstrato para quem as regras e a repressão foram feitos (DAMATTA, 1979, p. 169).

É frente à necessidade e vontade de ser visto como pessoa e não como indivíduo, que o brasileiro utiliza-se do “jeitinho”. O “jeitinho” se constitui num modo obrigatório de resolver aquelas situações nas quais uma pessoa se depara com um ‘não pode’ de uma lei ou autoridade e procura ‘contornar’ a negativa sem contestar, agredir ou recusar a lei, obtém aquilo que desejava, ficando assim ‘mais igual’ do que os outros (DAMATTA, 1991). Livia Barbosa vai mais longe e relaciona o “jeitinho” também a um eixo de dualidades.

Sabemos que o *jeito* se distingue de outras categorias afins no universo social brasileiro como favor e corrupção. [...] Uma forma melhor de entender e distinguir essas categorias é pensá-las com um *continuum* que se estende de um pólo, caracterizado como positivo pela sociedade e no qual estaria a categoria favor, até um outro, visto como negativo, que se encontraria a corrupção. No meio, o jeito que é visto tanto de uma perspectiva negativa como positiva (BARBOSA, 1992, p. 33).

Assim, a perspectiva mais consistente para entendermos a cultura brasileira na maioria de suas peculiaridades, de seus dilemas e ambigüidades, passa pela idéia de uma perene convivência de contrários, uma alternância de realidades éticas, valorativas e simbólicas, governando nossa visão de mundo e nossas práticas cotidianas (ROCHA, 1995).

2.3 Cultura organizacional

Ao falarmos sobre cultura, principalmente no âmbito das organizações, diversos são os enfoques e autores que propõe o entendimento do tema. Iremos dialogar conceitos de autores que se aproximam da Antropologia Social, e trazem uma abordagem mais ao nível da exploração dos significados e do imagético no universo organizacional. Além disso, para relacionarmos diversas instâncias da cultura organizacional com aspectos da cultura brasileira, caso do Atelier Livre, é fundamental dialogarmos autores de uma mesma linha teórico-metodológica. Nesse sentido, alguns autores nacionais enfocam nesse diálogo entre cultura brasileira e cultura organizacional (ROCHA, 1995; BARBOSA, 1999, 2002; CAVEDON, 2003, 2004).

Barbosa (1999) nos evidencia uma questão mais reflexiva sobre o tema, o porquê da noção de cultura ter ingressado com tanto afinco nas organizações, principalmente, a partir da década de 1980, para ajudar no entendimento do fazer administrativo e, conseqüentemente, por que o tema tem ganhado espaço e popularidade na produção científica em Administração no Brasil:

A dimensão cultural e simbólica ingressa nas organizações sob o rótulo não apenas de cultura organizacional, mas também da *diferença*, entronizada pela globalização. [...] No caso, trata-se de tomar a *diferença* como uma vantagem competitiva em si. Isso implica construir intencionalmente uma organização diferenciada em termos de seus recursos humanos, com indivíduos de diferentes origens étnicas, religiosas, geográficas, intelectuais, afim de que essa diversidade aponte para caminhos e soluções inovadoras. Poderíamos dizer que a globalização tirou a questão da cultura do âmbito exclusivo das discussões sobre culturas organizacionais e imbricou-a no tecido organizacional, como parte do negócio (BARBOSA, 1999, p. 125).

É nesse sentido que o conceito de cultura abre caminho para uma discussão mais profunda sobre o peso da dimensão simbólica nas organizações e nas diferentes formas e teorias de gestão.

Uma prerrogativa de estudiosos da Administração, com um viés mais *gerencialista*, procuram definir a cultura como um fenômeno gerenciável, homogêneo e passível de quantificação, como se fosse possível impor, ensinar ou mudar a cultura de uma organização de forma mecanicista (CAVEDON, 2004). Nos dizeres de Gareth Morgan (1996, p. 131), “a cultura não é algo imposto sobre uma situação social. Ao contrário, ela se desenvolve durante o curso da interação social”.

Assim, Rocha (1995) elucida o seu entendimento por cultura organizacional como o conjunto de elementos simbólicos que, por carregar significados, caracterizam e formatam o comportamento dos componentes de determinado grupo social. E vai mais além, definindo:

A cultura organizacional é o universo simbólico existente dentro da empresa, que explica determinadas atitudes, fatos, impasses, fracassos e sucessos pelos quais passa a empresa. É contínua, porém lentamente, formulada e reformulada pela história, pelas diversas dinâmicas de poder, por influências externas, por ações individuais ou de grupos constituintes (ROCHA, 1995, p. 52).

O autor ainda exemplifica que, pela força da cultura, em muitos casos, os esforços, políticas e processos de motivação dos funcionários, a produtividade e competitividade da empresa parecem inviáveis ou encontram dificuldades por esbarrarem em obstáculos simbólicos e valorativos (ROCHA, 1995).

Para Cavedon (2003, p. 59), a cultura organizacional é “a rede de significações que circulam dentro e fora do espaço organizacional, sendo simultaneamente ambíguas, contraditórias, complementares, díspares e análogas implicando ressemantizações que revelam a homogeneidade e a heterogeneidade organizacionais”.

Essa noção de cultura organizacional corrobora com as idéias de Barbosa (2002) ao enfatizar que o significado sociológico da empresa e sua permanente relação com o contexto mais amplo incluem fluxos culturais das mais diferentes origens, que a empresa não é uma instituição total que supre todas as necessidades de seus membros. Estes, por sua vez, estão diariamente transpondo as barreiras que os separam do universo social, fazendo novas leituras de velhos símbolos, criando novos e abandonando outros (BARBOSA, 1999).

É nesse sentido que Barbosa (1996) define cultura organizacional, que ela prefere denominar de cultura administrativa, como:

um sistema de símbolos e significados de domínio público, no contexto do qual tarefas e práticas administrativas podem ser descritas de forma inteligível para as pessoas que delas participam ou não. Do ponto de vista mais pragmático pode ser entendida como regras de interpretação da realidade, que necessariamente não são interpretadas univocamente por todos, de forma a permanentemente estarem associados seja à homogeneidade ou ao consenso. Essas regras podem e são reinterpretadas, negociadas e modificadas a partir da relação entre a estrutura e o acontecimento, entre a história e a sincronia (BARBOSA, 1996, p. 16).

A autora acrescenta, ainda, que a cultura administrativa é o conjunto de lógicas e valores contextualizados de forma recorrente na maneira de administrar de diferentes sociedades. São as mesmas regras de interpretação da realidade que instruem a vida social como um todo, apenas hierarquizadas e relacionadas, em alguns casos, de maneira distinta no seio das instituições encarregadas de gerir (BARBOSA, 1999).

3 A arte do fazer antropológico: o método etnográfico

Considerando os objetivos desse estudo que são de apreender alguns aspectos da dimensão simbólica por trás da cultura do Atelier Livre de Porto Alegre, consideramos que o método etnográfico seja o mais indicado, devido ao seu tipo específico de descrição, cuja

característica é buscar apreender os significados de uma cultura. Fazer etnografia é procurar descrever uma cultura específica, captando sua densidade simbólica (ROCHA, 1995).

O que o etnógrafo enfrenta, de fato [...] é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplicitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro aprender e depois apresentar. [...] Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios do comportamento modelado (GEERTZ, 1978, p. 20).

E isso é verdade em todos os níveis de atividade do trabalho de campo de um etnógrafo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico, escrever seu diário (CAVEDON, 2003).

Ainda, isto quer dizer que o sistema simbólico, os valores de uma cultura são ao mesmo tempo voláteis e concretos, que eles formam uma estrutura de significação, que esta estrutura possui hierarquia, que os comportamentos são modelados a partir dela e que captar todo este mapa de múltiplos sentidos é a tarefa da descrição etnográfica (ROCHA, 1995).

É importante para a pesquisa etnográfica a questão da alteridade, de como o *outro* se apresenta e se revela para o pesquisador. O etnógrafo precisa fazer um esforço no sentido de questionar suas posições para minimizar seu etnocentrismo. Apenas com um estranhamento, com a perplexidade provocada pelo encontro de distintas culturas que podemos modificar o olhar que se tem sobre nós mesmos.

A experiência da alteridade leva-nos a perceber aquilo que nem imaginávamos, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos evidente. "De fato, presos a uma única cultura, somos não apenas cegos a dos outros, mas míopes quando se trata da nossa" (LAPLANTINE, 1995).

Portanto, o método etnográfico implica conhecer o *outro*, sendo que quando o *outro* faz parte da própria sociedade do pesquisador é preciso "estranhar o familiar e assim descobrir o exótico que está petrificado dentro de nós" (DAMATTA, 1987, p. 157).

O envolvimento com o campo durou um mês, de 22 de maio até final de junho, com oito idas a campo de quatro horas de duração, onde foram entrevistados informalmente funcionários, alguns professores e alunos. Vale ressaltar com isso que o estudo não é uma etnografia clássica, visto que os antropólogos consideram a permanência *perene* de no mínimo um ano em campo para que possamos dizer que houve uma etnografia. Por isso, o que praticamos foi uma postura etnográfica na organização, pois utilizamos artifícios e técnicas do método, como observação participante, além de pesquisa documental para embasar algumas análises presentes no estudo, como folha de presenças, folha-ponto, livros e informes a respeito do Atelier Livre, principalmente, de seu resgate histórico.

A inserção em campo se deu quando chegando ao espaçoso Centro Municipal de Cultura, onde o Atelier se localiza, direcionamo-nos ao espaço do Atelier, e lá recebemos informações de uma estagiária, que nos informou que teria que enviar uma mensagem por *e-mail* para a direção do Atelier e pedir autorização da pesquisa. Após vários dias e duas mensagens não retornadas, começamos a perceber algumas das particularidades da organização, como diversas outras de setor público. Se você quer algo feito com prontidão, tem que evidenciar a urgência a que veio, e deixar a cara à mostra até que seja atendido. Assim, regressamos ao Atelier Livre com um documento formal atestando a pesquisa e entregamos em mãos ao primeiro informante-chave, Kandinskyⁱⁱ, que nos assegurou que seria repassado à direção. Poucos dias depois, fomos ao Atelier já preparados, esperando que a permissão estivesse sido afirmada, e que poderia começar a conhecer o ambiente, observar

algumas aulas e entrevistar alunos e funcionários. Eis que assim foi, e com um simples: “Ah, oi! A direção aceitou sim!” de Kandinsky, nós estávamos ‘formalmente’ autorizados a pesquisar, ou seja, o aceite foi ‘de boca’, mas para quem fazia parte daquele universo, estávamos legitimados como pesquisadores em campo. Falar em ‘legitimar’ parece algo forte, mas o interessante é que as pessoas se mostraram abertas, e no primeiro contato já conseguiríamos diversas informações, livros e documentos da organização. Sobre os informantes, vale destacar que foram quatro professores, seis alunos entrevistados durante intervalos de aula e os informantes-chaves, Kandinsky, Monet e Portinari.

4 O Atelier Livre: pincelando os resultados mais expressivos

Iremos desbravar os aspectos principais da história do Atelier Livre para depois entendermos como se dão as relações simbólicas da cultura dessa instituição que promove a arte em diversos níveis de intelectualidade e humanismo.

4.1 Descortinando a história

No final do mês de novembro de 1960, o pintor e artista plástico Iberê Camargo foi convidado a participar de um debate para falar sobre a expressão que ele mesmo utilizara em um jornal local: que Porto Alegre estava um ‘marasmo cultural’. “E no final de todo aquele debate eu resolvi convidar o Iberê para que ele conversasse com os artistas numa pequena galeria que nós tínhamos instalado em cima do abrigo da Praça XV. Aconteceu o que chamamos então ‘Encontros com Iberê Camargo’ⁱⁱⁱ. No final disto, início de janeiro de 1961, os alunos propuseram realizar uma exposição como resultado dos encontros. E ali, de uma maneira um tanto informal, que caracterizava o próprio Iberê, ele propôs a semente de uma idéia totalmente nova, com características amplas, livres, descomprometidas. “Agora podemos dizer que o problema está posto: tomamos consciência das nossas deficiências e formulamos nossos propósitos. Este movimento foi uma arrancada. É intenção dos jovens expositores prosseguir, associados num atelier livre^{iv}”.

Em 1962, a Seção de Cultura da Secretaria Municipal da Educação e Assistência, que já vinha patrocinando aqueles encontros, cedeu o local nos Altos do Mercado Público, para sede da reunião dos artistas. O coordenador das atividades neste espaço, agora sim chamado ‘Atelier Livre’, passa a ser Xico Stockinger, um dos mais importantes escultores gaúchos. “Nós queríamos algo livre, onde a pessoa entrasse e saísse como quisesse, como pudesse. Havia sempre, é claro, um orientador qualquer para ajudar. Mas não havia diploma nem se exigia nada, era livre^v”.

Outros artistas e professores passaram a integrar o Atelier Livre, como Marcelo Grassman e Danúbio Gonçalves. “De 62 em diante começou a crescer. Tinha três salões enormes em cima do Mercado e em cada salão daqueles tinha uma matéria, com aulas diferentes^{vi}”.

Com o golpe militar em 1964, o Atelier abrigou por alguns dias o "Comitê de Propaganda e Resistência Popular". Alguns dias depois, o espaço é invadido pelo Exército, não há maiores repercussões políticas, pois o material propagandístico fora destruído um pouco antes, porém, a repercussão que entoa retumbante é o pedido de demissão de Xico Stockinger da direção do Atelier. Para ele havia sido o fim do Atelier ‘Livre’, pelo menos de sua permanência. Em seu lugar, assume Danúbio Gonçalves, que assumiria a função por mais de dez anos.

A segunda década de existência do Atelier Livre foi marcada por dois acontecimentos: mudanças de local e seu reconhecimento oficial. A primeira mudança ocorreu em julho de 1972, quando deixou os altos do Mercado Público para instalar-se na casa nº 291 da rua Lobo da Costa. “O espaço é um fator extremamente atuante em nosso cotidiano e um forte indutor de nossas reações emocionais e físicas e, sem dúvida, essa transferência para um novo espaço

propiciou novas dinâmicas em seu funcionamento^{vii}. O Atelier Livre tem seu reconhecimento por parte do sistema de arte, o qual ele passou a integrar, enquanto órgão de formação artística.

Nos anos 70 do século passado, o Atelier Livre era a alternativa para o jovem que não tinha a possibilidade de seguir o ensino formal da Escola de Artes, hoje Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. De outra parte, muitos alunos da Escola de Arte faziam simultaneamente seu aprendizado também no Atelier Livre, pois ambos dividiam-se na função de formador de jovens artistas, sendo os únicos espaços de ensino reconhecidos.

Em 9 de novembro de 1978 é inaugurado o Centro Municipal de Cultura, com o intuito de unir teatro, biblioteca, salão de atividades e o Atelier Livre. A ele é destinada uma área de 1.716 m², com salas para as várias oficinas, saguão de exposições e auditório. O Atelier Livre inicia suas atividades na nova sede com cerca de 700 alunos, e isso passa a ter diversas repercussões. Alguns artistas criticam o seu crescimento, o quê poderia desvirtuar a sua filosofia inicial.

Apesar das novas instalações, o número de professores permaneceu inalterado, levando o então diretor, Danúbio Gonçalves, a pronunciar algumas críticas à administração municipal. Ele responsabiliza a administração por ter que recusar novos alunos, pois as condições de funcionamento e manutenção da infra-estrutura não haviam sido ampliadas para corresponder às necessidades do novo espaço. A polêmica o leva a afastar-se do cargo ‘a convite’ depois de quinze anos na função.

Após ele, nomes significativos das artes plásticas gaúchas como Paulo Porcella, Aglaé Machado, Tatata Pimentel passaram pela direção do Atelier. A sua história é marcada por significativas e contínuas inovações, destacando-se o I Festival de Arte da Cidade de Porto Alegre, o I Festival de Desenho, o Projeto Luz, Cor e Movimento (integrando artes plásticas, música, teatro e expressão corporal), o Projeto Out-Door. A maioria destes projetos continua sendo organizada pelo Atelier Livre.

De certa forma, a transferência do Atelier para sua atual sede no Centro Municipal de Cultura, marcou um momento de ruptura com os ideais de seus iniciadores. A partir de então, o que era um espaço alternativo passou a ser um espaço oficial, encaminhando-se para uma organização administrativa que iria institucionalizar sua atuação. Com essa institucionalização ele virou de certa forma, uma escola de artes.

O que vamos fazer é tentar pincelar algumas idéias de como se dimensiona a cultura do Atelier Livre, hoje, que se fundiu de ideais críticos e revolucionadores com um fazer artístico menos pretensioso e mais amador. Essa dualidade típica da cultura brasileira é o que se manifesta também no Atelier Livre.

Assim, muitas representações sobre a organização são construídas a partir da percepção da existência de um eixo estrutural baseado na idéia de ambigüidade (DAMATTA, 1987; ROCHA, 1995). No Atelier, essa construção se dá pelo dilema entre o **artístico** e o **burocrático**; que por sua vez apresentam, cada um, uma subcategoria. O fazer artístico é perpassado pela dualidade do **comercial/social** e o burocrático pela temática do **público/privado**. Estaremos clarificando mais essas percepções simbólicas que regem muito do existir do Atelier Livre, da sua essência enquanto instituição.

4.2 Vivenciando o presente

Entrar no Atelier Livre, pela primeira vez, transmite a visão de estar adentrando numa grande galeria, cenário de um fazer artístico de imensas magnitudes e que perpassam a própria criação local, alcançando infinitos outros horizontes. Isso se deve muito ao espaço e à arquitetura onde o Atelier está localizado no Centro Municipal de Cultura, ele foi projetado com esse propósito abrangente. Porém, o que percebemos ao conviver com as pessoas e nos relacionarmos com o próprio espaço material em si, é um diminuir de proporções e uma

sensação acolhedora, de um lugar informal, menos pretensioso que busca abrigar todos que a ele procuram.

As diversas características que demonstramos sobre sua história que ainda estão presentes em muitos professores remanescentes dos tempos pré-Centro se unem aos aspectos do público que passou a integrar e fazer parte do Atelier após sua nova sede com a inauguração do Centro Municipal de Cultura. O espaço possibilitou uma abrangência de atuação do Atelier, que “passou a ser procurado muitas vezes por uma clientela que queria se iniciar na arte, enquanto que antes eram pessoas que já tinham uma certa bagagem quando procuravam o Atelier”^{viii}. Assim, para entendermos um pouco mais do próprio Atelier Livre, precisamos caracterizar o seu público atuante.

4.2.1 As pessoas do Atelier

A organização trabalha com professores, assistentes administrativos e estagiários, os dois primeiros cargos oriundos de concurso público. Todos esses funcionários estão vinculados à secretaria do Atelier Livre, que também possui uma direção. Enquanto instituição, o Atelier faz parte da Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre. A Direção do Atelier Livre se reporta e lida diretamente com a Coordenação. Fazem parte da Direção sempre dois professores que se candidatam e são eleitos a presidente e vice-presidente do Atelier. A eleição ocorre por votação dos professores com uma pequena representação dos alunos, sendo que o mandato não tem previsão de término, é livre pela disponibilidade dos representantes. O Coordenador também costuma ser um professor do Atelier, todavia, esse cargo é definido por convite do Secretário Municipal de Cultura.

Atualmente, são 18 professores atuantes. Todos os professores têm formação superior em Artes, apenas um professor não cursou formalmente, porém, conseguiu um diploma de equivalência pelos conhecimentos e experiências adquiridos na prática. Ele é um professor que iniciou no Atelier como aluno na época dos Altos do Mercado Público. Segundo Kandinsky, ele seria uma ótima pessoa para falar sobre o Atelier, mas estava em licença, pois havia machucado os dedos de uma mão. “Ele tem paixão pelo Atelier, ele sempre fala isso”. Os professores ingressam pelo concurso público pelo cargo de Instrutor de Artes Plásticas, em regime de trabalho regido pela CLT. Contudo, em conversa com os professores, houve uma inquietação quanto a esse sub-tratamento e certa desvalorização do profissional da área, pois a sua maioria sempre possuiu formação superior desde a criação do cargo em 1979 (muito por reivindicação de Danúbio Gonçalves como vimos), e com relação aos demais profissionais concursados da Prefeitura, eles não possuem as mesmas condições salariais, pois a exigência do cargo é de ensino médio.

São dois os assistentes administrativos destinados ao Atelier Livre e existem duas estagiárias, uma para auxílio à secretaria e outra para a biblioteca do Atelier. As estagiárias não costumam ficar mais de dois anos, pois em sua maioria, são alunos do Instituto de Artes da UFRGS que procuram estar ligados a um estágio que possibilite de alguma forma um contato mais próximo com o meio artístico, além de proporcionar a vivência e a organização dos principais eventos de arte da cidade. A estagiária da biblioteca é da Biblioteconomia da UFRGS, e a própria Direção estava em dúvida quanto a essa escolha. Entretanto, a Biblioteca está em processo de catalogação, por isso eles ainda têm optado por estagiários desse curso, para organizar os livros e demais informes a fim de que em algum tempo, os alunos e demais pessoas possam ter acesso ao material ali presente, de grande valor artístico e financeiro, pois são obras caras. Atualmente, apenas os professores têm acesso para retirar algum material que queiram ler ou expor para os alunos em aula^{ix}.

O Atelier está atendendo em média 400 a 450 alunos por semestre, espalhados pelas 49 oficinas, que em alguns semestres não são todas ofertadas. Os alunos em sua maioria estão

presentes nas oficinas de desenho e pintura, que costumam ter mais procura, e como vimos, acabam sendo considerados pelo senso comum como artes plásticas em sua essência. Enquanto as turmas de desenho e pintura possuem, em média, 15 alunos, com picos de 25. As oficinas de cerâmica e gravura possuem uma média de cinco alunos com pico de 15 em uma ou outra turma. As oficinas de litografia, escultura, e teóricas ligadas à história da arte possuem pouca procura.

Em sua grande maioria, o público feminino representa 80% dos alunos em cada oficina, sendo que não existe uma distinção entre elas, no sentido dos homens procurarem mais algum tipo de artes plásticas e as mulheres outro. Por quase todas as oficinas percebemos essa dominação feminina, sendo que em poucas oficinas de desenho e cerâmica há um contingente masculino maior. Tampouco há relação com gênero, pois em oficinas com professor em vez de professora, a maioria presente também é de mulheres. Ao constatarmos que no Atelier Livre há uma predominância feminina, é possível pensar que isso reproduz a lógica do homem provedor, pois a arte dificilmente rende de modo a possibilitar a sobrevivência do artista, e acaba sendo uma atividade paralela ou algo que mulheres afeitas aos afazeres do lar optam por realizar. Quanto ao Atelier, existe a história que nos clarifica a sua passagem de espaço cultural de artistas experientes e formadores de opinião para um contexto mais civil, mais amador, de pessoas que buscam mais uma arte doméstica do que uma arte crítica e de vanguarda.

Dessa breve explanação sobre os atores do nosso campo em questão, podemos passar a outro nível de análise, mais organizacional, mais específica das relações entre esses agentes e seu envolvimento com o próprio Atelier Livre.

4.2.2 O reflexo da cultura: o “artístico e o “burocrático”

Ao colocarmos em pauta a dualidade presente nesse ambiente organizacional, não deve ser encarada de forma negativa ou excludente, existem diversos matizes de como a cultura do Atelier Livre se constitui. Nesse sentido, é nítida a diferença de como a organização é percebida por seus diferentes atores. Ora ela é vista artisticamente, como uma instituição que recebe e alimenta muitos novos artistas nos seus primeiros passos e por incitar em suas oficinas o debate em termos de produção e em incentivo ao fazer artístico em Porto Alegre e região – ora é vista como uma organização qualquer que precisa de processos burocráticos bem arranjados para funcionar da maneira mais adequada.

A noção de **artístico** diz respeito àqueles funcionários, professores e alunos que vêem o Atelier Livre como um espaço de liberdade de expressão e autonomia no seu fazer criativo, no estímulo a uma arte libertária e no prazer em viver de arte.

Tal percepção foi possível ao termos contato com professores, que comparavam o Atelier Livre com o Instituto de Artes, referindo-se à segunda instituição como uma organização formalizada, cheia de procedimentos e ementas que impedem a liberdade e autonomia de seus professores e, conseqüentemente, de seus alunos. No Atelier Livre, apesar de todas suas modificações no tempo, ainda perdura essa essência informal e a autonomia dos professores em trazer diferentes propostas para suas oficinas. Se essa comparação com o Instituto de Artes é pertinente ou não, teríamos que estudar a cultura do mesmo também, mas o que nos interessa é essa visão interna, essa interpretação por muitos de que o Atelier Livre é um espaço autônomo, que não segue regras e procedimentos de atuação, ele consegue existir por si só, por aqueles que se engajam e se dedicam a ele. Um pensamento vigente de, enquanto houver pessoas que amem a arte, que amem o Atelier, ele remanescerá. Esse fazer artístico pode ser mais evidenciado na fala de Monet, há mais de 28 anos no Atelier Livre, foi contratado na década de 80 do século passado e acabou permanecendo até hoje, apesar de várias tentativas de rescisão de sua carteira e perda de vínculo com o Atelier: “Lá (no Instituto de Artes) o pessoal está mais pelo dinheiro, aqui que ainda tem pessoal que faz com amor à

arte. Eu gosto daqui. Isso aqui é minha vida. Um artista só pode se formar quando puder dizer: ‘eu desenhei e pintei o Monet’. Que modéstia, né?”. É através de falas como essa, que evidenciamos um fazer artístico no Atelier Livre diferente de um fazer burocrático. A arte está tão impregnada na vida desses atores, que eles se motivam em estar naquele ambiente, não mais por questões financeiras, mas pelo comprometimento com a organização e seus valores. Outro exemplo são os controles burocráticos que os professores precisam preencher como lista de presença e folha-ponto. Entretanto, o que percebemos é que muitos não utilizam esses documentos, pois para eles talvez não faça sentido, não haja necessidade. Para eles, o sentido instrumental e burocrático enraizados nas organizações modernas não faz parte do seu fazer, do seu trabalho e de sua instituição em si.

Não obstante, não é essa mesma visão que temos de outras pessoas que fazem parte do Atelier. Kandinsky e Portinari vêem aquele espaço como qualquer outro meio de trabalho. Eles deixam isso bem transparente ao dizerem que estão ali porque são concursados e não por gostarem de artes. Estão ali para fazer o **burocrático**, e não para desfrutar ou apreciar algum fazer artístico. Isso não significa que não façam seu trabalho bem feito. Pelo contrário, do que percebemos, ambos dedicam-se intensamente quando necessário para deixar o trabalho em dia. Porém, eles não demonstram motivação pelo que fazem, e isso nos faz pensar até que ponto é tão ‘bem feito’ quanto seria por alguém que se interessasse por artes. Talvez com mais Monet’s – pessoas comprometidas com o ideal e o ‘negócio’ – teríamos agentes atuando para melhorar os processos internos e, muitas vezes, para um repensar da função de muitos deles.

Cabe destacar que entre esse eixo de dualidade, do artístico e do burocrático, desmembram-se outros dois dilemas. Ao se falar no *artístico*, emerge a dualidade entre **comercial/social**. E no lado *burocrático*, o eixo **público/privado**.

No discurso *artístico*, a existência de pensamentos destoantes se evidenciou pela questão comercial/social – entre aqueles que pensam no Atelier como criador de novos artistas e futuros profissionais de sucesso na área e outros que vislumbram a instituição de maneira menos pretensiosa, como uma arte que acolhe, que diverte; uma arte terapêutica, de lazer.

O lado **comercial** desse fazer artístico é visto por aqueles profissionais que buscam desenvolver alguma técnica ou aprimorar-se enquanto artistas para melhorar suas obras e expandir o alcance comercial de seu trabalho. Apesar de ser uma fala reduzida entre os alunos, ela é bastante clara para os que a proclamam. De outra parte, a maioria dos alunos jovens, que representam um ou dois alunos por oficina, mantêm um discurso de carreira. Eles estão no Atelier para se aprofundar no conhecimento das artes, e principalmente, para desenvolver as habilidades que lhes serão demandas no futuro como um profissional reconhecido e de sucesso, seja como artista plástico, ou em áreas afins, como moda, *design*, arquitetura.

A visão **social** do artístico está ligada à maioria dos alunos do Atelier Livre, em sua grande parte, formada por mulheres com mais de 40 anos. Elas estão ali pela oportunidade em fazer algo prazeroso, que lhes traz alguma gratificação, pela interação com diferentes pessoas, o que faz do Atelier um espaço de arte ocupacional, terapêutica. Esse público é formado, principalmente, por pessoas aposentadas, que recém se aposentaram ou que estão no fim de suas carreiras profissionais. Essa forma de ver o Atelier, como um espaço de socialização pode ser evidenciado no discurso de uma integrante desse grupo:

A gente chega aqui com medo, daí vamos trocando nomes e telefones, vamos nos conhecendo. A sociabilidade motiva em estar aqui. A interação... aqui a gente respira arte e cultura, não precisa ler jornal. Nós temos abertura e liberdade para desenhar como a gente quer.

Tudo você pode desenhar, é a globalização do olhar. [...] Sabe, eu tenho síndrome do pânico, aqui eu fico zen. [...] A melhor coisa é vir pra cá. Agora em julho tem uma pausa, né, mas é férias que não precisava ter.

Outro aspecto social é a questão do Atelier Livre disponibilizar o pedido de bolsa para aqueles que manifestam seu interesse em participar das oficinas, mas não têm como participar devido à carência financeira. Pelo relato de professores, apesar de não serem aquelas pessoas estritamente carentes, que sofrem com a falta de recursos básicos de vida, são pessoas de origem simples e humilde, que moram em regiões afastadas do centro e que não teriam condições de pagar para aprender arte ou para estar presente num ambiente artístico.

Ao passarmos para a esfera do fazer *burocrático*, nos deparamos com duas lógicas distintas que guiam a forma de pensar e agir das pessoas do Atelier, o público e o privado.

O **público** está diretamente ligado ao fato do Atelier Livre, enquanto instituição, ser um órgão público, pertencente à Prefeitura de Porto Alegre, tanto que seu nome é enfatizado por muitos – especialmente políticos – como “Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre”. A partir da criação da Secretaria Municipal da Cultura, o Atelier passou a integrar a Coordenação de Artes Plásticas, ficando sua administração financeira subordinada ao FUNCULTURA (Fundo Pró-Cultura do Município de Porto Alegre). Assim, é o Secretário quem decide para onde é destinada a verba arrecadada por toda a Secretaria, sendo que o Atelier Livre é o principal contribuinte, visto que cobra uma semestralidade de seus alunos no valor de cem reais. Todavia, na primeira ida a campo já foi possível perceber a falta de atenção dos órgãos públicos responsáveis para com o Atelier. A semana anterior chuvosa fez com que os fundos do segundo andar do Atelier sofresse danos com goteiras, e a sala 1 de pintura tivesse de ser interditada pois o teto já estava com problemas devido à chuva e aos vazamentos. Segundo os funcionários estava ocorrendo uma discussão na Secretaria para destinar 70% do valor arrecadado para o Atelier Livre na próxima remessa.

O sentimento que é percebido pelos alunos, entretanto, é o de descaso da Prefeitura. Eles pagam uma taxa para poderem estar ali, ficam insatisfeitos, pois esperam ver um retorno de suas contribuições. E é nesse sentido que emerge a noção de **privado** na cultura do Atelier. Em uma escola privada, em que um aluno paga alguma taxa em valores monetários para estar estudando, a organização precisa transparecer a noção de investimento e manutenção para que a mesma atue de forma coesa e apropriada, e seus alunos não sintam que estão envolvendo-se com uma organização que não faz jus ao esforço financeiro que despendem, por mais renomada e reconhecida que essa organização se apresente. A dualidade se instala nesse campo, pois a Secretaria não vê o Atelier Livre com olhos do mercado, como uma organização que precisa competir por alunos e renda, e assim muito das reivindicações de alunos, professores ou funcionários depende da postura dos políticos no poder.

Acontece que as ações acabam sendo tão tardias que muitas não são percebidas pelos alunos como ações afirmativas. Outro exemplo demonstra claramente isso. Os alunos reclamavam da falta de proteção do Atelier Livre, a inexistência de grades ao seu redor para protegê-lo de marginais e delinquentes, que segundo relato dos próprios alunos, costumavam fazer dos cantos externos do Atelier um abrigo, morada ou até sanitário, deixando um mau cheiro nas salas do térreo, principalmente, as da frente, de escultura. Além dos vidros das janelas, que um dia ou outro, apareciam quebrados tanto nas salas do térreo quanto do segundo piso.

O dilema do **público/privado** também se faz presente entre os professores no que diz respeito à aposentadoria. Nesse aspecto, sentimos uma preocupação por parte de assistentes e professores, pois vários estão perto da aposentadoria e não há abertura de edital para contratação de novos professores. Em se tratando de uma organização, parte de um órgão

público, essa necessidade de reposição antecipada não é manifestada, como vemos em uma escola nos moldes privados, onde o aluno não seria penalizado com falta de aulas pela ausência de professores suficientes.

Ainda, vale destacar o aspecto relacional da cultura brasileira quando se fala em atuação no sistema público. O Atelier Livre apresenta isso fortemente em diversas facetas, seja com o ‘jeitinho’ brasileiro, com a resistência a chefias e à imposição de regras, ou ainda com a ‘privatização do espaço público’.

Podemos evidenciar o ‘jeitinho’ representado no Atelier, quando em um dia movimentado, início do período de matrícula dos alunos, apenas Portinari e Monet estavam presentes e cheios de tarefas. Aquela era a situação convencional. Todavia, no final da tarde chega Kandinsky, apressado, perguntando se a ‘chefe’ havia questionado algo. Kandinsky tinha um compromisso particular e havia pedido para que os colegas ‘segurassem a barra’ no expediente para ele. No fim, Portinari e Monet responderam que a diretora – a quem eles se referiam como ‘chefe’ – não havia comentado nem reparado. Logo depois, continuando a conversa, eles resolvem debater sobre como ficaria a situação da greve, das faltas que tiveram. Eles decidiram nem comentar com a diretoria sobre isso, com o intuito de não precisar compensar os dias faltosos. Kandinsky procurava uma forma de justificar a não compensação caso eles fossem cobrados a realizá-la. Eles comentavam que a diretora tem uma postura centralizadora e que isso acabava não agilizando o serviço, “tudo ela quer ver, pra ter certeza de que está certo”. Portinari menciona que, no fim, a compensação dependeria da ‘chefe’. Nesse mesmo instante, Monet verbaliza de forma contundente o que os três sentiam e estavam pensando: “Quem tem chefe é índio. A gente não precisa fazer nada, é nosso direito”.

Um aspecto peculiar da cultura brasileira, e que marca a própria cultura do Atelier, é o fenômeno de privatização daquilo que é público. Em uma noite, na secretaria do Atelier, Kandinsky liga para alguém. Depois de um tempo, ele começa a falar em termos técnicos com uma senhora – Kandinsky exerce outra profissão pelas manhãs e trabalha no Atelier de tarde e à noite. A conversa se estende pelo menos por vinte minutos até que o problema do ‘cliente’ do outro lado da linha tivesse sido resolvido. Nesse meio tempo da conversa de Kandinsky ao telefone, um professor entra na secretaria, e utiliza-se do computador para acessar a Internet. Kandinsky não se sentiu constrangido com a presença do mesmo, e ao final da conversa, o professor se retirou do computador e ainda fez alguns comentários sobre o assunto técnico em questão na ligação. Certamente, ele também utilizou o computador e a Internet para uso pessoal, e a cumplicidade que se estabeleceu ali, permite perceber quão relacional e informal é a cultura do Atelier e que está introjetada nas pessoas que ali trabalham. E que dessa forma, a informalidade, a liberdade e a autonomia proposta lá no início por Iberê e os primeiros participantes do Atelier Livre ainda se fazem presentes no imaginário cultural dessa instituição.

5 Considerando a poética final da obra-prima

Através de todo o resgate histórico proposto ao estudar as manifestações do Atelier Livre, foi possível apreender que sua cultura sofreu modificações ao longo de sua história. Porém, nada foi perdido, apenas transformado; uma fusão de diferentes formas de pensar, agir e sentir que trouxeram novas caras ao Atelier. O próprio relato de Danúbio Gonçalves, diretor por muito tempo da instituição, ressalta a ingenuidade daqueles que afirmam que o Atelier não é mais o mesmo. “Estes deveriam sensivelmente constatar que a denominação de ‘Atelier Livre’ é conservada apenas em respeito à memória do mesmo, pois hoje ele é realmente uma escola. E daí? Não é por ser escola que irá atrofiar os autênticos talentos”.

Com esse pensamento vigente, pincelamos algumas idéias de como se constrói a cultura do Atelier Livre, hoje, que se fundiu em ideais críticos e revolucionadores com um fazer artístico menos pretensioso e mais doméstico. E o quê destacamos é a dualidade típica

da cultura brasileira que se manifesta fortemente também no Atelier Livre. Assim, muitas representações sobre a organização são construídas a partir da percepção da existência de um eixo de ambigüidades. No Atelier, essa construção ocorre pelo dilema entre o **artístico** e o **burocrático**; que por sua vez apresentam, cada um, uma subcategoria. O fazer artístico perpassa pela dualidade do *comercial/social* e o burocrático pela temática do *público/privado*.

Em termos culturais, vale destacar o aspecto relacional da cultura brasileira quando se fala em atuação no sistema público. O Atelier Livre apresenta isso fortemente em diversas facetas, seja com o ‘jeitinho’ brasileiro, com a resistência às chefias e à imposição de regras, ou ainda com a ‘privatização do espaço público’.

Hoje, em plena maturidade, o Atelier conseguiu conservar o clima de liberdade que está associado ao seu nome, apesar de todas as dificuldades, apesar da longa noite da ditadura militar. E a ligação cada vez mais forte com a sociedade é a condição fundamental para sua existência, para a perenidade e o reconhecimento do projeto. Há na base de tudo, a consciência de que se trata, em primeiro lugar, de um espaço cultural democrático. Por isso, acreditamos que ele estará sempre de braços abertos para todos aqueles que buscam, simplesmente, um incentivo inicial para o seu fazer criativo.

Referências

- ATELIER LIVRE (Org). **Atelier Livre: 30 anos**. Secretaria Municipal de Cultura. Porto Alegre, 1991.
- BARBOSA, Lívia. **O jeitinho brasileiro: a arte de ser mais igual que os outros**. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- BARBOSA, Lívia. Cultura administrativa: uma nova perspectiva das relações entre antropologia e administração. **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo, v. 35, n. 4, p. 6-19, out/nov/dez 1996.
- BARBOSA, Lívia. **Igualdade e meritocracia**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- BARBOSA, Lívia. **Cultura e empresas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CAVEDON, Neusa R. **Antropologia para administradores**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- CAVEDON, Neusa R. Cultura organizacional: gerenciável, homogênea e quantificável? In: BITENCOURT, Claudia (org.). **Gestão contemporânea de pessoas: novas práticas, conceitos tradicionais**. Porto Alegre: Bookman, 2004.
- CUNHA, Susana R. V. **Educação e cultura visual: uma trama entre imagens e infância** [Mimeo]. 2005.
- DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- EISNER, Elliot W. **Cognition and representation**. Phi Delta Kapan, v.78, p.348-353, 1997.
- FREEDMAN, Kerry. La enseñanza del tiempo y del espacio: comprensión de la historia del arte y de la herencia artística. In: **Revista de Educación**, n. 298, p. 81-88, 1992.
- GARDNER, Howard. **As artes e o desenvolvimento humano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GOMBRIGH, Ernst H. **A história da arte**. São Paulo: LTC. Editora, 2000
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- HERNÁNDEZ, Fernando. Para un diálogo crítico con el constructivismo psicológico. **Revista Argentina de Educación**, v.24, p.49-68, 1996.
- LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

MORGAN, Gareth. **Imagens da organização**. São Paulo: Atlas, 1996.

PARSONS, M.J. **How we understand art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

PEIXOTO, Paulo. **Estado das artes**. Normas. Teses e dissertações: estrutura de trabalhos científicos. Disponível em: < http://www4.fe.uc.pt/fontes/restos/estado_das_artes.htm >. Acesso em: <23/jun.2007>.

ROCHA, Everardo. **Clientes e brasileiros**: notas para um estudo da cultura do banco X. mar.1995.

ROCHA, Everardo. Trabalho, identidade e mundo relacional. In: **Jogo de espelhos**: ensaios de cultura brasileira. Rio de Janeiro: MAUAD, 1996.

VYGOTSKY, Lev Semynovich. **A formação social da mente**: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ⁱ O referencial teórico em um trabalho acadêmico na Europa, especificamente, em Portugal, também pode expressar-se como *Estado das artes*, conforme Peixoto (2002) bem nos evidencia: “revisão da literatura ou *Estado das artes* procura reunir, analisar e discutir as informações publicadas sobre o tema até ao momento que o trabalho é elaborado. O seu propósito é fundamentar teoricamente o objecto de investigação com bases sólidas, e não arbitrariamente. É o ‘pano de fundo’ do problema de pesquisa. Compreende uma minuciosa busca na literatura, seleccionando-se e sintetizando-se idéias, estudos e pesquisas que se relacionem com problema investigado. A organização da revisão da literatura deve ser feita de forma lógica em função das variáveis ou dos pontos mais relevantes do problema investigado, sem se procurar forçar a uma organização cronológica”.

ⁱⁱ Por motivo de anonimato, utilizaremos pintores que aprecio para representar os informantes-chaves em campo.

ⁱⁱⁱ Depoimento de Istelita Cunha Knewitz, Diretora do setor de Cultura da prefeitura na época, sobre o início dos “Encontros com Iberê”, organizados pela Seção de Cultura Municipal da Educação e Assistência, na Galeria Municipal de Arte, localizada nos altos do Abrigo de Bondes da Praça XV.

^{iv} Discurso de Iberê Camargo na inauguração da exposição que marcou o encerramento dos “Encontros com Iberê” em 3 de janeiro de 1961.

^v Depoimento de Xico Stockinger.

^{vi} Depoimento de Anestor Tavares, funcionário da Prefeitura que participou dos encontros no início, freqüentou oficinas posteriormente e chegou a professor do Atelier Livre.

^{vii} Relato de Blanca Brites, professora e pesquisadora do Instituto de Artes da UFRGS, em 1991.

^{viii} Depoimento Icléa Cattani em *Atelier Livre 30 anos*. Livro onde também estão todos os demais relatos e depoimentos presentes nesse trabalho.

^{ix} Ficamos felizes em conseguir já nos primeiros contatos com o campo, um livro sobre a história do Atelier Livre, em comemoração aos seus 30 anos, e que embasou quase toda parte de meu referencial histórico da instituição, mesmo sabendo que ‘formalmente’ não poderíamos retirar esse material de lá.